DIE NEUE SCHAUBÜHNE
SCHRIFTLEITER: HUGO ZEHDER

7. HEFT DRESDEN, 1. JULI 1919 1. JAHRG.

DAS THEATER DES VOLKES

Von Béla Balázs

(Deutsch von Stefan J. Klein)

Béla Balázs ist eines der beachtenswertesten Talente jungungarischen Schrifttums. Er ist ein feiner Lyriker, Novellist, Essayist, doch ist die stärkste Seite seiner Begabung das Drama. Er gehört zu jenen wenigen ungarischen Schriftstellern, die nicht Unterhaltungsstücke nach bewährten Mustern schreiben, sondern Dramen vom Range der besten der deutschen Moderne dichten. In der ungarischen Räte-Republik bekleidet er die Stelle des Bevollmächtigten für Theaterwesen. Außerdem ist er Mitglied des Schriftstellerdirektoriums. St. J. Kl.

Wenn wir dem Volk das Theater geben, so geben wir ihm bloß das von ihm geborene Kind zurück. Denn das Bühnenspiel war nicht die Erfindung einer einsamen Künstlerindividualität. Das Bühnenspiel entstand als die Offenbarung der Massenseele, und deshalb unterscheidet es sich von jeder anderen Kunst wie individuelle Aktionen von der Revolution. Jede andere Kunst ist das intime Erlebnis isolierter Seelen (obschon diese Seelen vielfach determiniert sind), und der Quell jedweder anderen Kunst ist der eine Mensch, der zu vielen spricht. Bei dem griechischen Quell der Tragödie finden wir jedoch nicht den einen Dichter. Die erste Form der attischen Tragödie ist, wie wir wissen, der Chor, der mit dem Publikum, mit dem Volk identisch ist. Dieses Volk war nicht die passive Zuhörerschaft der ersten Tragödie, sondern war ihr Dichter und auch ihr Mime. Zuerst war das Publikum, und erst dann wurde das Theater! Wir wissen, daß auch die Chöre der spätgriechischen Tragödien Symbole des teilnehmenden Publikums sind. Das Bühnenspiel ist also eine Schöpfung der Massenseele, einer Masse, die nicht aus den isolierten Atomen zusammengerotteter Individuen besteht, sondern eine Masse, die in ihrer dionysischen Begeisterung wirklich zu einem einheitlichen Bewußtsein, zu einer Seele zusammengeschweißt worden ist.

Das derart geborene Bühnenspiel war tatsächlich ein heiliges Fest des Volkes. Eine feierliche, zeremonienschöne, posaunen-

artige Offenbarung der Massenseele. Und was ist daraus geworden? Aus dem Fest der Massen ist eine raffinierte chemische Küche intimer Stimmungen geworden. Jede Absicht unserer heutigen Bühnentechnik geht dahin, trotz der notgedrungenen Öffentlichkeit den Eindruck zu erwecken, „als befänden wir uns allein" im verdunkelten Zuschauerraum und als schwebte die Vision des Schaustückes als einsamer Traum an unseren Augen vorbei. Die heutige Bühne will uns vergessen machen, daß wir uns in einer Menge befinden, obschon diese Menge die Seele und der Sinn des Bühnenspiels ist.

Es gibt tatsächlich feine Genießer, die der Meinung sind, es wäre besser, auch im Theater allein zu sitzen, und daß die Öffentlichkeit des Theaters bloß finanzielle und technische Gründe habe. Wer jedoch je ein in der Arena gespieltes Stück gesehen hat, der weiß, daß dies nicht zutrifft. Nicht einmal die Feinsten vermochten sich der gewaltigen Wirkung der Reinhardtschen Zirkus-Aufführungen zu entziehen. Obschon diese Aufführung mit der im Deutschen Theater indentisch war. Dasselbe Stück, dieselben Schauspieler, ja, sogar mit wenigen Unterschieden dieselbe Regie. Was verursachte den ungeheueren Unterschied? Offenbar nicht die Schauspieler, sondern das Publikum: und zwar, dadurch, daß es sichtbar war. Dadurch, daß es auch einander gegenüber saß, im Licht, umeinander wissend, einander für keinen Augenblick vergessend, einander unter derselben Wirkung fühlend, auf den Gesichtern gegenseitig dasselbe Gefühl sehend, zur gleichen Zeit und gemeinsam! Und siehe, in der einen — gemeinsamen Erschütterung brannte in ihnen die eine — gemeinsame Seele auf, die aus der Vielheit der Menschen das Volk macht. Dies ist das Geheimnis der Wirkung der Arena: die gemeinsame Erschütterung, das Gefühl des zu uns allen zugleich sprechenden gemeinsamen Schicksals.

Dies ist's, was den Unterschied im Hinblick auf jede andere künstlerische Erschütterung ausmacht, und dies ist, infolge des Ursprungs der Bühne, ihre innerste Natur. Die Öffentlichkeit des Theaters ist gegeben.

Und deshalb ist es ein künstlerisches Absurdum, dies verhüllen und auf intime Wirkungen hinarbeiten zu wollen, da

doch gerade in der Feierlichkeit der Öffentlichkeit die großartigste Wirkungsmöglichkeit des Bühnenspiels liegt. Doch ist es auch über jeden artistischen Gedankengang hinaus offenbar, daß das Theater der kommunistischen Kultur abermals das Theater des Volkes sein müsse. Nicht bloß in dem Sinn, daß es den Arbeitern billige Karten zukommen läßt, sondern auch, indem es das Bühnenspiel abermals zum Feste der zu einer Seele verschmolzenen Volksseele erhebt. Die erste Bedingung hierfür ist, daß an Stelle der Intimität die Monumentalität, an Stelle des Illusionismus die symbolische Realität gelange. Doch werden auch die Dramen anders sein, die das ein-seelische Volk beim Fest der Arenen wird zu sehen bekommen. In dem zu uns allen zugleich sprechenden Spiel kann nur von Dingen die Rede sein, die über die individuelle Subjektivität hinaus im Zentrum einer gemeinsamen Wurzel schmerzen. Deshalb wird es nicht eine Kopie des empirischen Lebens, wird nicht „naturalistisch" sein können. Denn das Zentrum ist nirgends an der Peripherie des Alltags zu sehen. Die Wurzel kann bloß ausgegraben werden, aber nicht „beobachtet und abgeschaut". Aus dem Labyrinth der gemeinsamen Wahrheit, der jedermann berührenden und für jedermann verpflichtenden seelischen Gesetze werden die großen Probleme der großen Dramen geboren. Denn was ist das „Problem"? Ein Konflikt, der nicht an der Oberfläche schwimmt, der nicht dadurch gelöst werden kann, daß sich die Umstände des äußeren Lebens ändern, weil er in tieferen Schichten der Seele schwärt.

In der kommunistischen Gesellschaft hören die „Umstände des äußeren Lebens" ohnehin auf, dramatische Motive zu sein. Das jedermann gesicherte würdige menschliche Leben liefert kein Thema mehr für „gesellschaftliche Dramen", und auf der Bühne wird das gemeinsam Tiefste der Seele aufblühen. Die Leiden der klassenunterdrückenden kapitalistischen Gesellschaft waren physischen Leiden ähnlich, die den Menschen verhindern, an sein Herzeleid zu denken. Diese waren unedle Schmerzen und haben uns bloß den tieferen, ernsteren gegenüber abgestumpft. Die Tragödien der kommunistischen Bühne werden nicht die Tragödien des hungrigen Magens, sondern die der nach ewigen Geheimnissen dürstenden Seele sein.

DAS GEGENSTÄNDLICHE DES EXPRESSIONISTISCHEN DRAMAS.

Von Herbert Kühn.

Die Aufgabe der alten Kunst seit der Renaissance war es, den Gegenstand in seiner Existenz als letzte Realität zu geben. Eine so gefaßte Geisteshaltung, die man als sensorisch im Gegensatz zu imaginativ bezeichnen kann, ruht ganz im Diesseitigen beschlossen. Das Diesseits, die Welt, ist Anfang und Ende, ist ihre Erfüllung. In der Renaissance erwacht der Mensch aus dem Imaginativismus der Gotik, aus einem Denken und Fühlen, das dem Jenseits lebte, zur Erfassung der Welt, zur Tat. Er will das Leben. Er greift das Sein. Realität. — Welche Kraft ersteht, welche Freude am Leben, welch Aufblühen am Gegenstand! Aber es ist, als wenn jede Geisteseinstellung in ihrer geschichtlichen Entwicklung sich selbst überschlüge, als wenn sie sich auflöste durch ihre eigene Konsequenz.

Die Gotik entwickelte sich in ihrer letzten Stufe aus der Exaktheit zum Überschwang und damit zur Selbstauflösung und zum Überschlagen in den Sensorismus der Renaissance. Genau so erwuchsen dieser sensorischen Kunst die Stufen: Klassik, Barock, Impressionismus. Die letzte Stufe ist die höchste Konsequenz und zugleich der Untergang, das endgültige Überschlagen in imaginative Kunst: Expressionismus.

Und damit ist die neue Geisteshaltung dargetan: nicht mehr der Gegenstand, die Welt ist das Gegebene, nicht mehr das Endliche, sondern das Unendliche. Nicht mehr Materie, sondern der Geist (um es kraß zu formulieren).

Was der Impressionismus darstellte, das war sein Gegenstand; was auf dem Bild zu sehen war, das bedeutete es auch. Nicht mehr. Nicht weniger. Es war Nachahmung eines Außen. Seine Welt war beschlossen in seinem Gegenständlichen.

Im Expressionismus fällt das Dargestellte und der Gegenstand, die Darstellung, weit auseinander.

Das Dargestellte ist nicht mehr die Darstellung. Die Darstellung (das Gegenständliche) ist nur der Hinweis auf das Dargestellte. Das Dargestellte beginnt gewissermaßen hinter dem Bild, dem Drama, dem Gedicht.

Es ist das Unendliche.

Das Unendliche, sofern es sich im Gehalt offenbart, und es ist das Gesetz, sofern es sich in der Form offenbart. Und damit ist der innere Zusammenhang von Gehalt und Form gegeben. Die Form erwächst aus dem Gehalt. Notwendig.

Die Revolution war in der Malerei, in der Lyrik größer als im Drama.

Man hielt das Bild noch immer für ein Abbild des Gegebenen, und als Kandinsky und Picasso den Gegenstand zerzörten, um das Unendliche rein, absolut zu malen, verstanden sie zuerst nur wenige. Ihr Gegenstand ging ein, ihr Gegenständliches wurde die Linie, die Farbe (die Darstellung), das Dargestellte das Unendliche — es offenbart sich in der Form als das Gesetz.

Im Drama war man mehr daran gewöhnt, die Handlung nur als Symbol, als Darstellung zu betrachten, die ohne das Dargestellte wertlos ist.

So kam es, daß das Drama erst später in den Blickpunkt des Expressionismus trat. Das Drama ist, wie die Musik, der Natur nach expressionistischer — so war der Wandel nicht so groß — desto stärker aber die Intensität, mit der es im Verlauf der expressionistischen Entwicklung ergriffen werden mußte.

Das Dargestellte des Dramas ist von jeher mehr und sichtbarer das Gesetz gewesen als in den anderen Kunstarten. Die Handlung war das Gegenständliche: die Darstellung. Als dritte äußere Komponente tritt das Darstellende hinzu: das Material. Beim Drama: Wort, Schauspieler, Szene.

Hier haben wir also schon immer in den bedeutenden Werken das Auseinanderfallen von Gegenständlichem und Dargestelltem, das wir keineswegs in gleicher Klarheit in der sensorischen Malerei, der sensorischen Prosakunst haben.

Das expressionistische Drama gibt dieses Auseinanderfallen, diese Betonung des Geistigen, für das das Gegenständliche Symbol ist, noch viel stärker. Der Sinn des Dramas wird noch vielmehr — herausgestellter — das Unendliche —, das aber nicht als das Choas gefaßt wird, wie im Impressionismus, sondern das der Expressionist sieht als den Kosmos, als das Notwendige, als das Gesetz.

Das Gesetz ist es, das Picasso malt, Klee, Marc, Dexel, Feininger und all die anderen, das Gesetz ist es, das das neue Drama, wie keine Zeit vorher, in den Mittelpunkt der Entwicklung stellt — der Entwicklung zum Geist, der Erhebung zum Menschen.

Denn der Mensch ist das Maß aller Dinge, er trägt das Gesetz in sich, und indem er es in sich verwirklicht, erhebt er sich selbst zum Gesetz — wird er zum Kosmos.

Die neue Kunst sucht den Kosmos, sucht das Gesetz nicht außerhalb des Menschen, sondern in ihm. Sie sieht den erwachten Menschen als seine Erfüllung.

Und so muß das Dargestellte des neuen Dramas der Mensch sein — er allein. Er allein. Immer wieder, immer von neuem: der Mensch.

Wenn das Dargestellte im alten Drama eine Idee war, wird es bei dem expressionistischen Drama allein der Mensch sein — seine Erhöhung, seine Befreiung.

Denn das Unendliche ist nichts als das vom Menschen in sich selbst gefühlte „Das", das ihn über sich selbst erhebt.

Der Sozialismus wogt in seinen höchsten Formen hinein. Es kann keinen Expressionisten geben, der nicht sozialistisch denkt.

Der Mensch in seiner Liebe, in seiner Gerechtigkeit, Hilfe, Bereitschaft, der Mensch in seinem Kampf, in seinem Untergang — Zerbrechen an sich selbst — das ist das Dargestellte.

Und was wird das Gegenständliche, die Handlung, die Darstellung sein?

Für sie gibt es keine Regeln, für sie keine Bindung, für sie, die nur eine Bedeutung hat: hinzuführen, voranzuleuchten, Symbol zu sein dem Einen, das allein herausstrahlt aus aller Handlung, aus aller Qual, aus Vernichtung, Untergang, aus Erlösung, Befreiung, aus singenden Sonnen: dem Einen, das selbst das Unendliche ist, selbst das Gesetz: dem Menschen.

„JOSEF DER SIEGER". DREI BILDER.

Von Max Herrmann-Neiße

Ende des dritten Bildes, das in einem Nächtcafé zu Breslau spielt.

Albine und Ostermann treten ein. Albine ist sehr schick gekleidet, und alle Aufmerksamkeit wendet sich, wie sie auftritt, ihr zu. Einige Logenbesucher verlassen den Zuschauerraum und begeben sich auf die Bühne. Ebenso aus dem Parkett viele Herren. Die anwesenden Offiziere eilen nach Hause, um Zivil anzulegen. Joseph ist mit einer gewissen nachlässig schäbigen Eleganz gekleidet. Albine ist voller geworden. Sie hält mit dem Lorgnon im Lokal Umschau.

Der Wirt (eilt dienstfertig herbei): Gehorsamsten Diener, gnädige Frau! Habe die Ehre, Herr Ostermann!

Joseph: Guten Abend, Herr Schibuck!

Albine: Bon soir, monsieur!

Joseph: Es ist wieder mal sehr schlimm mit ihr. Sie spricht französisch.

Der Wirt geleitet sie zum Stammtisch. Er nimmt Albine dienstbereit den Mantel ab.

Die Schwester des Wirtes erscheint und begrüßt gleichfalls Albine und Joseph.

Joseph: Ich dächte, wir trinken heut' jedes ein Bier?

Albine: Sekt! Ich will heut' ein Fest feiern, Herr Schibuck! Sie leihen mir doch noch ein paar Flaschen? Wieviel bin ich denn schuldig?

Der Wirt: Achthundert Mark, gnädige Frau!

Albine (ihn hypnotisierend): Sagen Sie doch nicht immer gnädige Frau! Sagen Sie einfach: Albine! — Gelt. — Also Sie leihen mir noch einmal?

Der Wirt: Aber selbstverständlich! Heinrich! Artur! Ein paar Flaschen Pommery! Und Gläser! Fix! Fix!

Die Kellner rennen diensteifrig hin und her.

Max Herrmann: Das ist Albine! Meine Albine!

Lucia: Wieso?

Max Herrmann: Das Zirkuskind! Die Artistin!

Lucia: Die? Das ist sie also . . Nicht möglich!

Max Herrmann: Doch! Und Joseph ist der Held . . . der August . . in meiner Komödie . . wie ich dir sagte!

Der Freund kommt zurück.

Lucia: Während du weg warst, kam die Albine.

Der Freund: Wer? Wer kam?

Lucia: Maxels Albine!

Der Freund: Die er liebt?

Lucia: Die er gedichtet hat.

Der Freund: Wo?

Lucia: Dort drüben!

Der Freund: Das Ekel am Stammtisch? Geh doch rüber und stell dich ihr vor!

Max Herrmann: Ach, sie würde wohl nichts von mir wissen wollen. Unsre Geschöpfe woll'n meistens nichts von uns wissen. Sie tragen es uns zeitlebens nach, daß wir sie geschaffen haben. Und — ich kann es ihnen nicht einmal verdenken!

Der Händler mit den Würfeln (tritt auf. Man hört immer wieder das Geklapper. Er kommt an Lucias Tisch, klappert mit den Würfeln, hält das Würfelsäckchen dem Freund hin und spricht mit fettiger Stimme): Mal ziehn, die Herrn? Ziehn Sie doch mal für die Dame, Herr Doktor!

Der Freund: Na, wollen mal sehn! (Zieht.)

Der Händler: Grade oder ungrade?

Der Freund: Grade! (Zieht mehrere Male und gewinnt! Bezahlt.) Na, Lucia, such' dir was aus!

Lucia: Maxel, du kannst auch mal ziehn für mich! Vielleicht . . vielleicht gewinnst du auch, da nehm ich mir zwei solche Vasen für mein Zimmer.

Max Herrmann: Ich hab' ja nie Glück! Na, paß mal auf! (Zieht und verliert immer. Bezahlt traurig) Siehst du, ich hab' es ja vorher gewußt. Schade!

Der Händler (gibt Lucia eine schmale Tafel Schokolade): Hier: Fräulein, Adiö!

Lucia (zeigt auf eine größere Tafel): Geben Sie mir doch die! Ich zieh' immer bei Ihnen.

Händler (verstockt): Nö, die kost' finf Behm!

Lucia: Sie alter schmieriger Geizkragen, Sie!

Der Händler geht klappernd weiter.

Albine: Schibuck, haben Sie keine Blumen hier? Blumen, Duft um mich! Duft! —

Joseph: Willste vaduften?

Albine (streng): Laß die faulen Witze, August! Du bist nicht auf der Bühne! Prost, Herr Schibuck; Prost, Fräulein Agnes! Ach, mir ist oft so seltsam in letzter Zeit . . wie Flügel des Verhängnisses um mich . . weinen muß ich ohne jeden Grund, lachen ohne jeden Grund . . . bis zur Erschöpfung . . . Vielleicht tippt das Geschick an . . . leise — —

Joseph: Du ißt zu viel, trinkst zu viel, hast zu wenig Bewegung!

Albine: (gießt ihm ihr Glas über den Hals): Du sollst dein Maul halten, du! Schibuck soll reden, er redet so schön! Los!

Der Wirt: Was soll ich reden? Gnädige Frau, ich bin . . .

Albine: Ungezogen! Ja! Sie sollen Albine zu mir sagen. Sagen Sie mal: „Ich liebe dich, Albine"!

Der Wirt: Sie machen gewagte Scherze! Ihr Herr Gemahl wird am Ende noch eifersüchtig werden!

Albine (geringschätzig): Die Art Gemahl! Hach! Der! Seit über zwei Jahren — — ich weiß gar nicht mehr . . . oh, doch! ich weiß! Ich weiß noch wie heute! Damals ja, bei seinem Freund, diesem dreckigen Schreiber —

Die Schwester des Wirtes ist puterrot aufgestanden und entfernt sich.

Albine (springt auf, reißt sie bei den Haaren): Warum gehen Sie weg? Was? Bin ich Ihnen nicht fein genug? Sie? Sie, Aas, Sie!

Joseph (packt Albine, drängt sie energisch auf ihren Stuhl zurück): Kusch dich! (Verbeugt sich vor der Schwester des Wirtes) Meine Gemahlin ist plötzlich unwohl. Sie müssen gütigst verzeihen — — —

Der Wirt verschwindet schimpfend mit der erregten Schwester. Albine wird von einem Weinkrampf durchschüttelt.

Der Freund: Das ist ja ein Biest, deine Albine!

Max Herrmann starrt Albine immerfort an und rührt sich nicht.

Lucia: Jetzt hat er für unsereins nischt mehr iebrig!

Der Wirt (kehrt mit hochrotem Kopf zurück): Meine Schwester läßt sich vielmals entschuldigen . . . es war ein Mißverständnis, ja! — Es lag ihr fern, Sie zu beleidigen!

Albine (lacht hysterisch): Ah! Wovon sprachen wir denn nur? Richtig, von meinem Manne. Ja, Josel, — Josel, ich hab' eine Bitte an dich, eine große Bitte — vielleicht . . . die letzte, die ich an dich habe, Josel, sei heut' einmal lieb zu mir! Josel, ganz lieb. Josel, wir zwei . . . Josel, wir beide heut' ganz allein!

Joseph (schroff): Nein!

Albine (wirft die Flasche nach ihm. Er bückt sich schnell. Sie fliegt an die Wand): Dummer August!

Der Wirt: Heinrich! Artur! Wegkehren! Fix!

(Die Scherben werden zusammengefegt.)

Der Freund: Es wird hier gefährlich und ungemütlich, wenn sie so mit festen Dingen wirft. Hysterische Frauenzimmer kann ich nicht ausstehen!

Max Herrmann: Oh, wenn ich an Ostermanns Stelle wäre!

Albine: Heißen Sie nicht Robert, Herr Schibuck? Robert, bleib' du heute bei mir! Du . . .

Der Wirt lächelt verlegen und blickt verwirrt auf Joseph.

Joseph: Ich habe durchaus nichts dagegen — oh, bitte! Was mißgönnte ich meiner lieben Frau! Ihre Vergnügen sind meine Vergnügen!

Albine (zornig): Joseph, du bist eben gar kein Mann! Sonst würfest du mich zum Fenster hinaus und trommeltest ihm den Schädel ein!

Joseph: Ich habe mich der Kunst des Trommelns nie beflissen!

d'Ellamira (Soldatin der Heilsarmee, tritt an den Stammtisch): Gu'n Abend, Herr Schibuck! Gu'n Abend, Albine! Gu'n Abend, Aujust! Na, Kinder, wie jehts Euch?

Albine: Du rochst früher besser! — —

Joseph: Sie hat heut' wieder ihren kritischen Tag. Man sollte meinen, sie müßte eigentlich müde sein. Sie hat sich gestern Nacht nach dem Ringkampf aus dem Zeltgarten den Löwen von Valencia und den Schrecken von Armenien mitgenommen. Die mußten bis früh mit ihr Zirkus spielen. Es war ein Krach in unserer Wohnung, das ganze Stadtviertel hat gewankt. Man dachte, die Gasanstalt explodiere . . . eine etwas umständliche Jugenderinnerung! Aber sie ist noch nicht zufrieden. Ich kann ihr doch zum Geburtstage nicht alle Abnormitäten Barnum und Baileys schenken!

Albine: Geburtstag! Ja! Ich will heut' Geburtstag feiern! Ich hab ihn zwar erst in anderthalb Wochen, — aber mir ist heut' so feierlich zumute — Ihr werdet mir alle etwas schenken! Schibuck, was schenken Sie mir? Schnell!

Der Wirt: Ich würde Ihnen ein Windspiel schenken . . . ein feines, schmales . . . oder eine Dogge . . . Jedenfalls einen Hund . . . nicht wahr?

Albine: Danke! Ich hab' ja schon August! — d'Ellamira, trägst du schon Baumwolle deinem Bräutigam zu Liebe?

d'Ellamira: Wat willste mir utzen? Du bist doch een richtiger Satan, du! Wart' nur, mit dir jeht et nich mehr lange. Dir holt der Deibel bald in Jalopp! Un wenn du noch so 'ne Lippe riskierst, mit deiner janzen, jroßkotzigen Dreckschleuder!

Albine: Ach! Ach! Endlich wieder Menschenlaute! Wie wohl das tut . . . wie wohl das tut! d'Ellamira, du warst mir doch immer die liebste!

d'Ellamira: Mit dir weeß ma jar nich, woran det ma is! Man möchte mal lachen un möchte ma schimpfen, un leid tun tust de een mittenmang ooch!

Albine: Ach Gott, ja! Es waren doch schöne Zeiten, als wir dreie noch immer beisammen waren! — Schade! — Schade! — — Wir haben heut' aus Paris einen Brief gekriegt von Marcel.

d'Ellamira: Wat? Ihr schreibt Euch noch mit dem Schlappier?

Joseph: Du hast am allerwenigsten Grund, ihn zu beschimpfen! — Er war mein Freund. Ja, ein Mensch, ich sag' Euch — ein Mensch! Und ein Künstler! —

Albine: Wenn du sein guter Freund bist, wie kannst du — —

Joseph: Er war mein Freund. Ich nicht der seine. Ich bin nicht so geschaffen, daß ich je eines Menschen Freund sein könnte und möchte. — Aber ich hatte viele Freunde. Und ich hatte stets das gute Prinzip, sie ruhig das besorgen zu lassen, was mir unangenehm war und ihnen doch Vergnügen zu machen schien. Auch den Waldegg —

Albine: Josel, ich schraub' meine Wünsche tiefer: Schlag mich, peitsche mich wieder einmal, du, so mit herzlicher Anteilnahme, kratze mich, prügle, — nur: sei bei der Sache!

Nur nicht dies Unbeteiligtsein, diese Virtuos-Überlegenheit! — — Ach, ihr Männer, ihr seid ja so feige! So viel hatt' ich von den Athleten erhofft: ich bettelte sie an, mit mir zu ringen, mir regelrecht blaue Flecke zu boxen — so feige, pfui! Da hab' ich sie verhauen, und sie haben ganz still dazu gehalten!

d'Ellamira: Du wirst der ooch bald zu uns sehnen — det weeß ick — wenn de schon so weit bist!

Joseph: Liebe Anna, was mich anbetrifft, ich bin wirklich bald so heruntergekommen, daß ich reif für Euch bin!

d'Ellamira: Det lasse man lieber, dir mögen ma nich! Du hast jar keene Ahnung von uns! Et steht jeschrieben . . .

Joseph: Et steht jeschrieben von deiner Hand, das weiß ich heute noch, das heb' ich mir auf:

„Ich will die Rose brechen,
Brich du Vergißmeinnicht!
Ich will dich nicht vergessen,
Vergiß du meiner nicht!"

d'Ellamira: Dir werd ick ooch nu un nimmer vajessen, so'n Unjeziefer wie dich jibt's jar nich mehr! — Aber wartet nur, Ihr werdet ooch noch Jesum Christum erkennen lernen, jawoll! Wenn's Euch erscht wird richtig dreckig jehn — Bande, verdammte! (Sie tappst wütend ab.)

Max Herrmann: Beneidenswerter August!

Der Freund: Wieso?

d'Ellamira (kommt aufgeregt an Lucias Tisch, sagt zum Freund): Sind Sie nicht der Herr, der uns dichtete?

Der Freund: Bedaure, der andre Herr! (Zeigt auf Max Herrmann.)

d'Ellamira (zu Max Herrmann): Ach so! Es geschieht ein Unglück! Sie müssen helfen! Sie erinnern sich doch an Allioli? Ach, selbstverständlich! — Nun, er ist hier!

Max Herrmann: Ich hatte ihm doch zwölf Jahre Zuchthaus gegeben?

d'Ellamira: Er ist entflohn. Nun kriejte er Lunte, det Albine hier ins Reudel vakehrt. Nu sitzt er vorn un wartet ejal. Ick sachte ihm zwar, se verkehrt nich mehr hier, aber er sitzt vorn feste un gloobt's nich un wartet. Er is ihr jetzt jram, wie er frieher se liebte! Im Jefängnis jing ihm een Seifenlicht uff, det sie nur sein böses Vahängnis jewesen. Nu murkst er se ab, wie een tollen Hund. Es jibt een Unglück, wo er se sieht! O Gott, oh!

Max Herrmann: Redet er noch in Jamben?

d'Ellamira: Det hat ihm det Kitchen abjewehnt! Wie können Se jetzt noch danach frachen? Et handelt sich um een Menschenleben, ick dächte, dat is doch keen Pappenstiel! Helfen Se lieber, helfen Se doch!

Max Herrmann: Ich habe mir einmal vorgenommen, mich nicht mehr um meine Figuren zu kümmern. Sie haben jetzt völlig freien Willen. Was sollte ich auch mit Allioli machen?

d'Ellamira: Ihn wieder abtreten lassen, sofort! Abtreten! Haben Se jar keen Herze!

Max Herrmann: Ich sprach bereits . . . wir haben gewettet.

d'Ellamira: Ick bin im Stande, er richtet wat an. Wahrhaftich, er is ja verrückt jenug — er is doch von Ihnen jedichtet! O Gott! Ick muß sehn, det ick ihn rauswimmeln kann!
(Sie rennt wieder fort.)

Max Herrmann: Du kannst einstweilen zahlen, Rudi, nun ist bald Schluß!

Der Freund: Du bist doch schon betrunken. Hier ist doch die ganze Nacht geöffnet.

Max Herrmann: Ganz nüchtern bin ich nicht mehr, du hast Recht! Aber du kannst dich trotzdem darauf verlassen, daß das Stück bald zu Ende ist.

Lucia: Wir woll'n dann auch erst unsre Wette austragen, die drei Landrats trinken!

Max Herrmann: Wenn der Vorhang gefallen ist?

Lucia: Freilich, dann ist's am gemütlichsten. Dann sind wir wenigstens ganz unter uns!

Albine: Mir ist so heiß . . . so schwül! Unerträglich! Was ich auch heute schon trank; im Zeltgarten, in der Bols, im Troubadour, im Imperial, an der Bar . . . unglaublich! Von morgen ab tanz ich im Moulinchen! Hoh, Aujust!

Joseph: Es ist doch sehr hübsch im Moulinchen! Ich trete unten auf, im Elysium. Ich verspreche mir sehr viel davon!

Albine: Ich halte es nicht mehr aus! Diese Enge! Diese Hitze! (Sie öffnet ihre Bluse) Ach, das tut wohl, so wohl! (Neigt sich über den Wirt) Riechen Sie mal!

Joseph: Da tut sie sich dicke! Aber das Parfürm stammt aus Paris, das hat ihr Marcel Babouin geschickt!

Albine: Armer Marcel! Er war so traurig . . . so traurig . . . ich hab von Annuschka Rackowicz ein polnisches Lied gelernt — ein wundervoll wehmütiges Lied. — Ich würde es ihm vorgesungen haben!

Joseph: Als du bei ihm warst, hast du ihn behandelt wie einen Hund! Ja, wie einen Hund!

Albine: Ihr Männer wißt nie, wann wir Euch lieben! Wenn wir Euch am meisten lieben, glaubt Ihr immer, wir hassen Euch! Ihr seid rechte Schafsköpfe, allesamt!

Joseph: Wen hast du denn alles, in Wahrheit, geliebt?

Albine: Erst meinen Vater, das heißt: sein Trapez und die Peitsche. Dann den Schreiber, den Journalisten — ja, den habe ich auch geliebt! Dann dich, Josel! Dann Marcels Vater! Er hatte so eine herrliche Art, gefühlvoll zu mir zu sein! Dann den Marcel, er war ein Kind! Ein liebes, ge-

brechliches Kind, jawohl! — Seit dem hab' ich nie einen wahrhaft geliebt! Schibuck, Euch auch nicht! Euch kann ich nicht lieben! Pfui Teufel auch! Euch lieben — Ihr seid ja gar kein Mensch, Ihr . . .

Der Wirt: Was bin ich denn, allerungnädigste gnädige Frau?

Albine: Ihr . . . Ihr seid ein Wirt! Jawohl, ein Wirt! Nichts weiter!

Der Händler mit den Würfeln (tritt an den Stammtisch): Mal zieh'n für die Dame?

Der Wirt: Aber natürlich!

Albine: Nein! Ihr sollt nicht würfeln für mich! Ich bringe heute kein Glück — nie, nie! Ich bringe nie Glück! Vielleicht nicht einmal — dem Dichter. Was, bin ich denn verrückt? Welchem Dichter? Ich rede wohl schon irre? — Aber ich kaufe den ganzen Korb! Verteilt alles unter meine Schwestern! Ich will heute meinen Geburtstag feiern! Hoho! Hier habt Ihr hundert Mark! Lacht, lebt! Mir hat sie ein Graf geschenkt! Wahrhaftig, ein adliges Stück Geld! (Zu dem Händler) Wollt Ihr mir nicht heut' Gesellschaft leisten? Ihr ganz allein? Ein Mensch nur, ein Mensch? Einer, mit dem ich reden kann — nicht diese qualvolle Einsamkeit!

Der alte, fettige, schmutzige Händler: Ich danke sehr! Ich bin leider verheiratet!

Albine: Niemand! Niemand! — — —

Max Herrmann steht auf.

Lucia: Wohin gehst du denn?

Max Herrmann: Dem Orchester eine Anweisung geben.

Lucia: Ich denke, du verhältst dich passiv?

Max Herrmann: In die eigentliche Handlung, jawohl, greif ich auch nicht ein. Es komme, wie's will! Es handelt sich nur um Begleitmusik! (Er spricht mit den rotbefrackten Musikanten.)

Die Mädchen (haben von dem Handelsmann Süßigkeiten ausgeteilt erhalten, auf Kosten Albines, und rufen laut, quasi im Reinhardt-Schrei): Aah!

Lucia: Hätte ich das gewußt, so hätte ich nicht erst würfeln brauchen! Maxel, du konntest uns das doch sagen! Dann hättet Ihr Euer Geld gespart!

Max Herrmann: Paß auf!

Albine: Ich will eine Rede halten! Schibuck! Schaffen Sie mal Ruhe!

Der Wirt: Silentium! Frau Albine Ostermann hält eine Rede! Bitte um Ruhe!

Die Studenten (brüllen): Silentium! Die Königin von Saba!

Albine (springt auf den Tisch, das Sektglas in der Hand und schreit): Kinder! Ich feiere heute Geburtstag! Ich suche einen, der lieb zu mir ist! Wenn Ihr Euch nicht so betrunken hättet, Ihr Füchse, Ihr . . . schade, schade! — —

Die Studenten (brüllen): Oho! Elsa von Brabant! Uuuh!

Albine: Haltets Maul! Ich feire Geburtstag! Ihr sollt mitfeiern! Alle! Ich trinke auf aller Wohl! Prosit!

Die Studenten (brüllen): Fiducit! Prost! Uuh! Uuh!

Albine (schwankend): Schwestern . . .

Joseph: Fall mir nicht vom Stengel!

Albine: Schwestern! Will eine von Euch bei mir bleiben? Schwestern — —

Allioli (der Albines Stimme hörte, kommt vorgerast, gefolgt von d'Ellamira, die ihn zurückhalten will. Feuert blindlings seinen Revolver auf Albine ab): Da ist der Mann! Teufel, du! — — Du! (Schießt in der Hast vorbei und ein Loch in Josephs Zylinder, der am Kleiderständer hängt.)

Albine (wird vom Schlage getroffen): Marcel! — — Marcel! (Fällt um.)

Der Wirt fängt sie auf.

Die Mädchen (schreien): Hoch unsre Königin! Hoch Albine!

Die Musiker in den roten Fräcken blasen einen Tusch, hernach: „Freut eu . . . euch des Lebens — —!"

Joseph: Wie im Zirkus damals! Ein grober Effekt!

Großer Tumult.

d'Ellamira kniet über Albinens Leiche. Allioli wird von den Studenten festgehalten, beschimpft, geknufft, geprügelt.

Ein Schutzmann tritt ein.

Lucia: Ätsch, ich habe doch meine Wette gewonnen!

Max Herrmann: Im Gegenteil! Sie starb am Schlage! Allioli hat ja vorbeigeschossen!

August (betrachtet seinen durchschossenen Zylinder): Von morgen ab sollte ich im Elysium Serenissimus spielen! . . .

Lucia: Jedenfalls trinken wir unsere drei Landrats! Heinrich! Drei Landrats!

Der Freund: Das war famos! Wie der geschossen hat, hihi!

Max Herrmann: Ich werde — mich heute — noch völlig — betrinken! Dabei . . . ist es doch eigentlich . . . skandalös . . . sich in seinem eignen . . . Stück . . . zu betrinken! — —

Während seiner letzten Worte fällt der Vorhang bereits langsam. Man hört noch immerfort hinter dem Vorhang die Geräusche, die der Betrieb einer größeren Schankwirtschaft verursacht.

DER REZITATOR LUDWIG HARDT *Von Erwin Reiche*

Je öfter man die Vortragsabende dieses Dichtungsdolmetschers besucht (und es ist manch einer, der keine der Feiern versäumt —), desto tiefer ersteht einem in der Brust das Bild dieses Künstlers. — Zu Anfang entließ er uns wohl in Gedanken über den Charakter der Kunstgattung, der er dient. — Wir dachten etwa nach einem Rilke-Abend: „Zartestes, unhörbares Wellenschlagen des Blutes rauschte dort auf, wollte hinein in uns. — In einem Saal, vor Menschen. — Und ein Mensch sprach. — Ein Künstler. — Doch mit Menschenstimme". — Und wir dachten: „Stilles Lesen. — Anschauend hörendes Genießen: zwei Genüsse, zwei Erlebnisse". —

Dann aber, wenn man Hardt oft und oft hört, wenn man dies Mal seinen Kampf mit sich, dann wieder das stumme Ringen gegen die passiv kompakte Masse Publikum erlebt, das Beben dieser beredtgliedrigen Hände gefühlt, wenn man ein Gedicht, das jetzt müde, vielleicht lediglich „gemacht" klang, am nächsten Abend als tiefstes Werden erspürt hat: dann weiß man, daß dort einer sitzt, ein Bruder, Bruder Mensch und Künstler, dessen Wirken wir nicht missen können. —

Hardts Programme, innen und außen vielfach erprobt, nuanciert nur immer wieder durch die sorgfältig erwogene Folge der Vortragsstücke, tragen den bannenden Hauch zartnerviger alter Kultur. — Da gibt es einen Abend, an dem durch ihn etwa Claudius, Storm, Jean Paul, Goethe und Groth zu uns reden — einen Rilke-, einen Heine-Wedekind-Abend — Li-Tai-Po und Thu-Fu und Maupassant und Bang, Thomas Mann und Wied und Morgenstern tönen in uns hinein. — Und auch die „Frohen Abende", schon als Kompromiß an Zahlende empfunden, bringen mit Liliencron, Andersen, Storm, Grimm und plattdeutscher Lyrik und alsdann den vergnüglich feingepinselten Schauspieler-„Porträts" viel der Wonne. —

Jede der Dichtungen, auf die leiseste und letzte ihrer Möglichkeiten zuinnerst betastest, dringt neu in uns ein. — Dichterwesen, die Stile Kleistscher Prosa etwa, die unermüdliche Satzkunst eines Thomas Mann, Heinescher Dichtungs- und Herzens-

extrakt wie die tieflebendigen Inhalte norddeutscher Mundart werden mit den Fingern der Seele erspürt. — Und werden Ausdruck. —

Der rezitatorische Ausdruck Ludwig Hardts reicht vom zukkenden Aufatmen zum harten, gellenden Herauswerfen der Töne. Das Organ ist ein zu letztem Gehorsam bezwungenes Werkzeug. — Wie Bilder ziehen Hardts Nachschöpfungen, Neuschöpfungen vorüber, erleuchtend perspektivisch gesehen. — Man bewundert den Reichtum der Farbengebung, ohne (wenn nicht Ermattung oder Kampf mit dem Publikum den Sprechenden ins Leere geworfen hat) Technik zu fühlen. — Wenn in Rilkes „Kornett" der Brand da ist: mit gelber, zackiger, unnatürlich lichter Stimme bricht er schauerlich aus diesem Mund. — Und Menschenseelen liegen vor uns, entblößt, in zitternder Urwesenheit: wie fallen uns die tiefen, jüdischen Brusttöne des Rabbi Esra (Wedekind) schweren Tropfen gleich ins Herz — wie unendlich lustig und frei guckt das Leben uns an aus den hellen, alten Augen des prächtigen, weißen Burschen in Wieds „Fahrendem Gesellen". — Ein Menschenspieler, dessen Kunst dem Dramatischen nicht unverwandt ist, hat hier unverlierbar, ohne „Naturalismus" zu machen, in höherer Wahrhaftigkeit Leben geschaffen. —

Jede Dichtung, jeder Poet spricht tief in eigenen Zügen aus Hardts Verdolmetschung zu uns — denn dieser Rezitator hat das innere Ohr des späteren Mitschöpfers, hat die letzte Tastfähigkeit, das Bewußtsein des Rhythmus in sich. — Er hat Rhythmus und ist deshalb ein Meister des Refrains. — Wie er aus Wortklang Herztöne aufläuten läßt, wie ihm periodische Endzeilen dem Ganzen tief einwohnende Elemente der Dichtungen sind und wie in Lachen und Drängen der Refrain unbewußt zum Deutmal des vorgetragenen Lyrikstückes wird, ist nicht zuvor gehört. — Man erlebe, so gesprochen, Heines „KarlI." und das Weberlied, genieße Liliencrons „Stumpfsinn" und „Ballade in U-dur", um das Bewegende dieser Refrainkunst in sich zu spüren. — Doch das Rhythmische in Hardt zehrt sich nicht hierin auf. — Es beruht in ihm schließlich die innere Macht seines Wirkens — denn es ist letzten Endes ja nur das Nachfühlen des besonderen Stils eines Poeten, einer Poesie, das wir als Rhythmus empfinden. — Und man höre etwa von Ludwig Hardt nach einem mozartisch hüpfenden

Tiergedicht Klaus Groths, nach einer entzückend galanten Anekdote Wilhelm Schäfers und dem bang verklungenen „Menuett" von Maupassant Jean Pauls lind und schauervoll aufgestiegene Phantasie von der „Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab" (aus „Siebenkäs"), um die tief rhythmische Kunst dieses Rezitators in den Adern hochrollen zu spüren. —

Eine Unzahl von Rezitatorinnen und Vortragsmännern kauft sich Säle und Publikum, um ihrer Freude an schönen oder nichtssagenden Werken der Literatur beredten Ausdruck zu geben. — Dieser aber — Ludwig Hardt — ist ein Künstler, und darum wollen wir für ihn zeugen.

BERLINER THEATER

Von Max Herrmann-Neiße

Mechtilde Lichnowskys Schauspiel *„Der Kinderfreund"* erweckt herzliche Teilnahme, weil es aus erlebter Überzeugung kommt. Es bescheidet sich ehrlich auf seine schlichte Region und verbreitet mit sympathischen Mitteln gütige, freie Gesinnung. Weil der Dichterin ihr Thema Herzenssache ist, gibt sie sich ihm unbedingt hin und behandelt es möglichst ausführlich. Auf einem kleinen Bezirk zu erkennender Menschlichkeit zu bekehren und die Wandlung zum Besseren zu bewirken, scheint mir bisweilen wertvoller, als die Fülle universaler Forderungen loszulassen ohne jede Bereitschaft, sie auch nur im geringsten durch vorbildliches Verhalten zu besiegeln. Im „Kinderfreund" ist alles nicht neu und auch nicht radikal umstürzlerisch, aber da die Wirklichkeit bei uns noch so weit auch nur von diesem Zustand zivilerer und verständigerer Haltung entfernt ist, bleibt seine wohlfundierte Humanität dankbar zu begrüßen. Für Pädagogik der Freundschaft, nicht überheblicher Befehlshaberei, für Kindererziehung durch Liebe, nicht durch tyrannische Brutalität, nicht durch Zweckmäßigkeitsheuchelei, sondern durch restlose Offenheit, tritt ein Stück ein, das ein wenig lang ist und mancher Rührung zu sehr nachgibt, aber das bester Wille zur Daseinsverschönerung segnet. Die Unmündigen geleitet einer zu einsichtiger Güte, indem er ihnen kein Gebot auferlegt, sondern eine Erkenntnis erschließt, und so beglückt er sich selbst; und die Verstoßenen und Verfemten nimmt er heilandssanft in seinen Schutz und macht ihr Sterben ohne Schuld und Schwere, er selber ein Ausgestoßener und Verfemter der offiziellen Lügen- und Titelsippschaft. Eine schöne Resolutheit des geraden, ohne Zieren gesagten Wortes ist in dem Schauspiel, ein humorhaftes Entblättern der Eitelkeiten und Verknöcherungen und viel dichterisches Verstehen, dessen stärkstes Zeugnis die Absage des wesentlich und opferwillig die Menschen Liebenden an ein banal egoistisch in den schönen Kerl verliebtes Schulweibchen ist. Man führte das freundliche Werk in den „Kammerspielen" mit Sorgfalt und Zuneigung auf. Die Kinderszenen wirkten vorzüglich,

ohne Verniedlichung und falsche Burschikosität; vor allem war Blandine Ebinger ein echter Bub, in jeder Regung der guten und der schlimmen Instinkte lebenswahr. Helene Thimig welkte erschütternd als zerzaustes Opfer hämischer Gesellschaftsmoral dahin. Raoul Aslan hatte die geruhige Güteweisheit des „Kinderfreundes", mit rührender Hilflosigkeit bösem Willen gegenüber und mit flammendem Ausbruch als letzter Zuflucht. Friedrich Kühne machte aus einem verärgerten Hämorrhoiden-Schulwurm eine Type von einprägsamer Gefährlichkeit, Johanna Terwin die mannstolle Lehrerin glaubhaft in der Rastlosigkeit des unbefriedigten Blutes.

Die „Freie Volksbühne" brachte die Uraufführung einer dreiaktigen Komödie *„Der Umzug"* von R. Bauer-Greeff, die allzu harmlos den alten Kontrast zwischen eines Dichters dornenvoller Lebenszeit und dem Ruhmesgetu, das man um den Toten anstellt, aufwärmt. Ein paar gute Stimmungen stecken darin und allerlei Ansätze zur Tragiburleske, das meiste jedoch hält sich auf üblichem Gefälligkeitsniveau, die Späße baun sich auf den bekannten Pointen auf, ein bißchen Tränenseligkeit sickert hinein und der große Überlegenheitshumor, der aus den Vorgängen erwachsen könnte, ist schuldig geblieben. Das Theater machte mehr aus dem vom Verfasser zur Verfügung gestellten Material, brachte einen ganz lustigen, guter Meinung zugänglichen Volksstückabend. Lucie Mannheim besaß richtigen Kinderton, entzückend wurschtige Offenheit und ungeschminktes Geradezu. Jeanette Bethge und Maria Weißleder waren, jede in ihrer Art, komische Alte von wirklicher komischer Oualität. Jürgen Fehling traf gut die nachsichtige Jenseitsironie, das melancholische Lächeln des toten Dichters, und die Denkmalsenthüllung wurde kraft der Regie, die offiziellen und musikalischen Klamauk solcher Festivität kleinstadtgetreu nachschuf, zu einem erschütterden Ulkgipfel.

Publikumsbenehmen lebendem Genie gegenüber war gleich in der Praxis zu konstatieren bei der Kokoschka-Aufführung, die für die „Gesellschaft Das junge Deutschland" im „Deutschen Theater" stattfand. Die kompakte Mehrheit aus Kapitalistenanmaßung und zugehörigem Aufkläricht tobte barbarisch wider die Eigenheit eines künstlerischen Werks, dessen Dimension dem stereotypen Gefrage nach evidenter Nutzbarkeit unerreichbar überlegen bleibt. Solche Querulanten werden nie dahin gelangen können, wo Kokoschkas hellseherisches Schöpfertum, dem ihr Gejohle nichts anzuhaben vermag, seine Welten baut. Kokoschkas Dichtungen besitzen nämlich ihre besondere reine Atmosphäre, und die ist wahrhaftig erlitten. In den Labyrinthen des Magischen führen die Schicksalsmächte unsrer Lüste und Leiden ihren heimlichen Entscheidungskampf widereinander, umarmt der Sieger den Besiegten, küßt der Besiegte den Sieger mit vergiftendem Judaskuß. Kokoschka beschwört die Dämonen zu monumentaler urbildlicher Daseinsschau und durchstrahlt bis in die letzten Nervenlinien das dunkle Flattern der Begierden und Nöte. Aus dem Tiefenreiche der Vision sind seine Dramen emporgeholt und ringen mit Inbrunstrhythmen das Mysterium in den Block ihrer Bildkraft hinein. Da sind Klänge von Ewigkeit zu Ewigkeit,

da sind Gebärden, unvergeßlich wie verhängnisschwerer Träume Zeichen. Zeitlos und raumlos ist der Sturz dieser Gesichte, ein Umsturz aller zeit- und raumgenügsamen Blickbeschränkung und Seelenseßhaftigkeit. Bürger beharren gern in mühsam genug erworbener Benennungsruhe; Kokoschkas Drang spürt immer wieder sich erneuernde Fragen auf — Grund umsomehr zu instinktiv unversöhnlicher Feindschaft: — durch Chaos der Schöpfung mit großen Schwingen gleitet sein Stern. So wurde die Aufführung zum Symbol steten Kampfes zwischen der Wirklichkeitsversklavung und dem grenzenlosen utopischen Wunder der Poesie. Gegeben wurde das Schauspiel *„Der brennende Dornbusch"*, diese durchblutete Legende vom grausamen Geschlechtsgeheimnis zwischen Mann und Weib, und die diabolische Farce dazu: *„Hiob"*, darin des Mannes Kopf in anrüchigem Spiel auf Tod und Leben verfallen ist in der leckren Fraue Schoß und gestachelter Humor sich von vornherein auf die mythologische Perspektive einrichtet und mit bezwingender Intensität und Leichtigkeit eine bunte Burleske über einen ominösen Zwiespalt wirbelt. Hier wird unerschütterlich künstlerische Revolution gemacht, neues Land erschlossen, Satyrdichtung von großer Spannung und Weltenweite ermöglicht. Kokoschka führte selbst die Regie, und für beide Stücke wurde die rechte Stimmungssphäre gestaltet: im ersten ergriff vor allem Alpempfindung taumelnder Schatten, im zweiten der grelle Dreh des tödlichen Kobolzens. Vielleicht hätte alles noch eine kleine Verschleierung mehr ins Imaginäre hinein vertragen; auch die Dekorationen von Stern, an sich reizvoll, waren zu glatt und handgreiflich. Im Schauspiel schimmerte Käthe Richter, die der Dichtung Traumweben ekstatisch durchfühlte, und Ernst Deutsch, der hart, metallen, Triebkräfte der Männlichkeit, die Geste des Werkes geistig sich ballen ließ. Im zweiten Stück nahm Paul Graetz immer gesteigerter alle Kurven der Niederlage, durch die den Gehörnten sein Verhängnis boxt, war Friedrich Kühnes Kautschukmann verblüffend schwungvolle Exzentrik, ließ Valeska Gert ihr Papageiencapriccio in raffiniert bizarren Linien laufen. Maria Fein glänzte mittendrin in der verführerischen Grazie unergründlicher, unbeteiligter Sinnlichkeit.

LEIPZIGER SCHAUSPIELHAUS
VON MOLIÈRE BIS GEORG KAISER

Von Robert Ludwig

„Der Geizhals" von Molière und Georg Kaisers Schauspiel *„Gas"* umschließen die Etappe der ersten Spielhälfte im Leipziger Schauspielhaus. Durch einen jener Zufälle nun, bei denen man im Erwittern eines inneren Bezuges geneigt ist, sie als Notwendigkeit zu empfinden, ist mit diesen beiden Stücken auch gleichzeitig die darstellerische Spannweite seines Ensembles mit der in solchen Fällen möglichen Exaktheit bezeichnet. Allerdings so, daß mit den Rändern des ausgeprägtesten Charakterstückes (Geizhals) und des Stückes eines umfassendsten Typus (Gas) die Linien einsetzender Unzulänglichkeit gezogen sind. Immerhin besteht eine doch beinahe unbegrenzte

Ausdrucksfähigkeit. Und zwar zum einen durch eine labile Zusammensetzung, die ihren Stützpunkt in der Sphäre individueller Menschlichkeit hat, und dann auch durch die Artung der Hauptdarsteller, derzufolge der instinktive Vielfaltsspieler (Hans Leibelt, Bernhard Wildenhain) mit den durchaus im Geistigen wurzelnden und in starker Persönlichkeit zur Einfaltigkeit verdichteten Paul Mederow zu fruchtbarer Begegnung gebracht werden. Geschlossenstes, also Vollendetstes, erreicht das Ensemble gegebenerweise dort, wo Realistik im Fluß eines Ewig-Künstlerischen gebettet liegt. Also beispielsweise mit Gerhard Hauptmann. Was Wunder, wenn es allmählich fast ein Dutzend seiner Stücke dem Spielplan einverleibt hat, wenn es ihm eine Ehrenwoche bereitet und sich so mit Stolz jenen Theatern zuzählen darf, die den unumstößlichen Beweis erbringen, daß Gerhard Hauptmann doch ein Dichter ist! Eben weil es selbst die in dem ästhetischen Theorem des Naturalismus befangenen Stücke wie *„Friedensfest"* durch seine rein mensch-künstlerische Einstellung zu einer freien Schöpfung zu wandeln vermag. Die Reihe der Hauptmann-Stücke überragen die Aufführungen der *„Einsamen Menschen"* und der *„Rose Berndt"* mit der außerordentlichen Blutsleistung Lina Carstens als Rose und den in seiner neurasthenischen Einsamkeit erschütternden Johannes Vockerath Paul Mederows.

Übrigens besitzt das Schauspielhaus eines der wenigen Ensembles, das in seiner Gesamtheit den Ton für Hermann Essigs Werke finden könnte. Ich sage: könnte — denn, ohne entsprechende Disziplinierung des einzelnen wie der etwa nötigen Massen aus dem künstlerischen Zentrum des Werkes heraus käme man auch hier nicht aus. Hätte man — um ein markantes Beispiel herauszuheben — der Aufführung von Georg Kaisers *„Gas"* so die richtige Basis gegeben, so wäre man diesem Stück weitaus gerechter geworden. So aber geriet es darstellerisch erdrückend anektodisch. Einzig Paul Mederow, der seinen Milliardärssohn durch inbrünstige Hirtenschaft ins Zeitüberragende zu steigern verstand. Das gesamte Gegenspiel aber versagte. Nicht allein, daß Hans Leibelts Ingenieur zu einem kleinlichen Vorteilssüchtler wurde, dessen Erklärung, von seinem Posten abtreten zu wollen, nur letzter Trumpf seiner Agitation um Erhaltung dieses Postens ist, nicht nur, daß die fünf schwarzen Herren — der intellektuell gehämmerten Kaiserschen Sprache völlig unmächtig — fatale Erinnerungen an ihre sonstigen Aufgaben assoziieren ließen, — die erregte Arbeiterschaft des vierten Aktes, die doch geballte Einheit von ungeheuerlicher Kolbendynamik ist, stoßender Schrei aus tausend Kehlen, schreckhaft in seiner Wucht, nahezu grotesk in der mathematischen Gleichförmigkeit seiner Äußerung, sie hätte allenfalls einer gewerkschaftlichen Protestversammlung unserer Tage alle Ehre gemacht. Das Un-, d. h. das Übergegenwärtige, ja das monumental-Menschheitliche, das dem Stück von seiner Idee aus innewohnt, fehlte eben. Die Darstellung gab irrtümlicherweise Vermenschlichung statt einer gewissen Übermenschlichung. Damit hängt ein anderes zusammen. Indem das Format nicht zum Typischen geweitet wurde und die Vorgänge allzu lokal, also mehr an das Zufällige gebunden waren, erhielt der vierte Akt Fehlcharakter. In diesem entscheidenden Akte

tobt doch letztes Aufbäumen einer korrumpierten Gefühlswelt gegen völlige Erstarrung in mechanischer Arbeit, gegenseitiges Mutmachen und Hineinstellen in etwas, an dessen Erfüllung der einzelne kaum noch glaubt — darum das lähmende Versagen, als der Milliardärssohn die Siedlung weist, darum auch das blitzschnelle Erfassen eines vorbestimmten Weges, als der Ingenieur erscheint, in Bereitschaft, sich selbst zu kreuzigen (— nicht aus der gewohnten Windfahnenhaltung einer unmündigen Menge heraus! —). Er führt sie auch nicht im billigen Triumph eines Konkurrenzsieges ins Werk zurück — aus dieser tumultösen Rückkehr tönt dumpf und lastend Schicksal; und Verzweiflungsschrei und Erlösungswillen des fünften Aktes sind die immer neue Kampfansage unsterblicher Sehnsucht. Daß es in diesem Stück also letzten Endes um Weltschicksal geht, daß dieses Schauspiel nur Schauspiel ist, weil Hoffnung bleibt, sonst aber völlig tragisch kurvt, das wurde kaum deutlich. Ganz gewiß hätte hier eine angelegentliche Regiezucht begünstigend gewirkt. Einiges rettete der dekorative Rahmen, hergestellt nach Bildentwürfen Schmidt-Niecchiols. Die unterweltlich schwelende Maschinenhalle des vierten Aktes mit ihrer aufstrebenden Feuerleiter, das glühende Grab des fünften Aktes und auch die Schilderhaustäfelung des dritten Aktes mit dem linearen Rhythmus des exakten Stoßes in seiner Vergeblichkeit zeugten von kongenialen Einfühlungsvermögen. Das Arbeitszimmer des Milliardärssohns (erster und zweiter Akt) war weniger wirksam. Vielleicht lag das an der Übertragung der Entwürfe auf die Kulisse, die ja in solchen Fällen, wie dem vorliegenden, meist Vergröberung bedeutet und nach Möglichkeit durch den Beleuchtungsapparat wettgemacht werden muß. Der Gesamteindruck der Aufführung war dennoch befriedigend, weil aus allem ein ernsthaft-künstlerisches Bemühen und innerste Anteilnahme sprach und sie das, was ihr an schöpferischer Durchgeistigung abging, durch einen starken Stimmungsgehalt ersetzte. Was das Stück selbst anlangt, so darf man es — obschon leicht mißwüchsig durch die künstliche Streckung des dritten und fünften Aktes und die zu telegrammatische Behandlung der unglücklichen Offiziersehe — zu den Treffern unter Georg Kaisers dramatischer Produktion zählen, denn seine intellektualistische Ausdrucksweise wirkt hier zwingend als komprimierte Diktion typischer Wesenheit und seine geradezu romanische Stoffbeherrschung (die ihn des öfteren schon auf die Abwege kalter Theatralik führte) ist hier grundiert von einer allgemeinst-menschlichen Angelegenheit, so daß etwaige Effekte (Riesen-Explosion, Revolver-Mündungen mit und ohne Entladung etc.) nicht um ihrer selbst willen existent erscheinen. Georg Kaiser ist jedenfalls der erfreuliche Gegenpol zu den vielen Nur-Dichterischen, Nur-Ausdrücklern, d. h. Undramatischen unter unseren Jüngsten. (Jede Extremneigung hat den Keim des Kitsches in sich. Das Kriterium hierüber ist die Frage der Ehrlichkeit. Eine Synthese von Georg Kaiser und etwa Ernst Barlach ergäbe den vollendeten Dramatiker unserer Generation).

Zu den Nur-Dichtern gehört bis jetzt auch Hanns Johst, von dem der *„Einsame"* gebracht wurde. Dramatik als szenisches Referat, gesättigt vom Geist des Erlebnisses, explosible Sprachgewalt (nicht ohne jene jugendliche

Sucht nach sexuellen Analogismen und Zynismen), unwillkürlicher, unpedantischer — aus dem Innersten der Dichtung — notwendiger Aufbau (Lessings dramatisches Gerüst war ja längst zum hilflosen Schema geworden) — als das präsentiert sich uns Hanns Johst mit dem Menschenuntergang seines „Einsamen" wie schon vordem mit dem Szenarium seines „Jungen Menschen". Ihn darf man auch deshalb als eine unserer stärksten dramatischen Erwartungen begrüßen, weil seine heiße Jugendlichkeit echt ist und dominierende Bewußtheit ihn nicht altklug, maniriert und steril werden ließ. Paul Mederows Grabbe war zerebral, nicht dämonisches Ingenium. Das ist nicht seine Schuld. Es ist eben kein Unterleibsmensch. Das Zersetzen dieser eruptiven Vitalität durch die Laugen des Alltags, das Ersticken dieses Flammenden im Spülichtwasser stagnierender Kleinst-Bürgerlichkeit gelang also im Realistischen (Stella David ergreifend in den kleinen Schmerzlichkeiten der Waschfrau-Mutter), mißlang im Metaphysischen. Die Verwendung der Stilbühne erfolgte in glücklicher Akklimatisation an die Atmosphäre der Dichtung. Die Vereinfachung (eigentlich Vereinheitlichung) der Szene war nicht Bequemlichkeit oder Unfruchtbarkeit, wie das leider auf manchen Bühnen zu beobachten ist.

Zu diesen beiden Aufführungen gesellt sich als drittes ernsthaftes Ereignis der ersten Saisonhälfte der längst diskutierte Tolstoische Torso *„Und das Licht scheinet in der Finsternis"*, neu nur durch seine Ungestrichenheit. Das aus Erfahrung geschöpfte Prophetentum des Nikolaj Iwanowitsch gab Paul Mederow in eindringlicher Schlichtheit. Das jugendliche Gegenstück in diesem Menschrettungsstück, der Boris Friedrich Berthelens, war leider fehl besetzt. Seine mehr auf Charakteristik eingestellte Natur ließ ihn schimpfierend seine Mission zu erfüllen suchen. Er war ohne Entbranntheit, ohne ekstatische Heiligkeit. Das Spezifisch-Russische hätte szenisch betonter sein können.

Nun noch ein paar prinzipielle Worte.

Die Haltung dieses Theaters ist — aus Vorstehendem schon erkennbar — im wesentlichen die einer abwartenden Passivität. Es treibt gleichsam im Schlepptau initiativer Bühnen (Berlin, München, Hamburg, Frankfurt, Dresden). Man spielt das bereits Erprobte. Eigenste Erfindung macht sich selten. Immer aber spielt man darstellerisch wie szenisch mit bestem Geschmack. Bar jeglicher Trivialität. Alles, was sich auf den Brettern begibt, jedem, auch dem anspruchsvollsten, genußfähig zu machen — dieses künstlerische Prinzip macht wohl den Hauptvorzug und die Gediegenheit dieses Theaters aus. Und das ist umso höher anzuschlagen, als das Niveau des Publikums, wie jetzt auch anderwärts — oft von zweifelhafter Durchschnittlichkeit ist. Der Spielplan ist erfreulich bunt: große und kleine Geste, Kammerton und künstlerisch gebändigter Rüpelton, aber auch wahrhafte Großkunst in Ablösung mit belanglosen, durch gefällige Vermittlung aber annehmbaren Unterhaltsamkeiten. Das Theater wahrt Tradition (Molière), gräbt aus (Goethe, die „Mitschuldigen"), amüsiert (Hans Sturm, „Extemporale", Kurt Götz, „Nachtbeleuchtung"), geht mit (Hans Müller, „Der Schöpfer", Wilhelm Stücklen, „Straße nach Steinaych"), fühlt aktuell (Tolstoi, „Licht in der Finsternis") und bietet

jüngste Verheißungen (Hanns Johst, „Der Einsame", Georg Kaiser, „Gas"). Durch diese überraschende Vielseitigkeit wird erreicht, daß zunächst jeder etwas für sich findet, daß aber auch in dem durch bloße Schaulust (oder Abonnement!) zufällig Hineingeratenen Interesse für Wertvolles geweckt und so in manchem der Weg zu den ungetrübten Gefilden der Kunst angebahnt wird. Instinktsicheres Urteil, praktisches Erwägen und Zufassen dürften demnach dem artistischen Leiter, Fritz Viehweg, vorwiegend eignen.

Ausfluß eines idealen Kunstwillens sind auch die im Vorjahre sporadisch eingeführten und mit starkem Anteil aufgenommenen Morgenfeiern, deren Arrangement und planmäßige Durchführung in diesem Winter dem eigenst dafür gewonnenen Friedrich Märker in die Hand gegeben ist. Allem Üblichen überhobenes Erlebnis bot der Auftakt mit Tagores „*Postamt*". Nora Nikischs Amal starb den zartesten aller Tode mit jener ätherischen Innigkeit, die ein schmerz- und trauerfernes Auflösen und Hinübergehen ist. Die Szene hielt geschickt die Schwellen-Linie zum Außerirdischen. Ein Haus, entstofflicht in Transparenz, durchwob alle Vorgänge mit dem metaphysischen Brückengefühl, von dem das Stück erfüllt ist. Mit Stilbewußtsein und literarischer Emsigkeit führte Friedrich Märker dann in wechselvoller Reihe bis zu einem stillschönen Sebastian Bach-Morgen, nicht unwillkommen unterbrochen von Hans Reimanns selbstarrangierter, meisterlicher Interpretation eigener, leicht-satyrischer Schnurren. Das aus kunstpädagogischen Gründen und aus Kontaktnahme mit dem augenblicklichen Zeitgeschehen gewiß begrüßenswerte intaktische Element, das bei den Morgenveranstaltungen hier und da spürbar wurde, darf aber nicht zum Nachteil der unbedingt festzuhaltenden feierlichen Grundstimmung beigemischt werden.

In dem Bemühen um einen nirgendwie beengten Spielplan, gewiß aber auch aus etatdiplomatischer Zugkräftigkeit heraus, hält man noch immer an dem seit Jahren angewandten Hilfsmittel der Gastspiele fest. So erfreulich es an sich sein mag, einmal in dem fremden Rhythmus einer irgendwo bedeutsamen Schauspielkraft mitschwingen zu können, so zeitigt doch, wie immer wieder feststellbar, die dabei herausgebrachte Aufführung — als Ganzes gesehen —, nur selten künstlerische Werte. In ermangelnder Einheitlichkeit, im Fehlen jeglichen organischen Haltes innerhalb des Ensembles — das zur flüchtig errafften Folie des Gastes erniedrigt wird — gleitet sie immer ins Virtuos-Unkünstlerische aus. So, wenn Pallenberg den Zavadill in „Familie Schimeck" oder den „Eingebildeten Kranken" von Molière spielt. Weniger merklich dagegen bei solchen Gestalten in Rein-Kultur, wie sie Else Lehmann in „Fuhrmann Henschel", dem „Biberpelz" und dem „Ratten" mitbringt. Hier vermag das Ensemble durch seine eingangs erwähnte Eigenheit in geschlossener Selbständigkeit die Leistungen des Gastes befriedigend auszubalancieren.

Die verläßliche Güte aller Darbietungen, die einen absoluten Fehlgriff fast völlig ausschließt, hat mit dem daraus erwachsenen Vertrauen zu dem Theater ein geselliges Moment der Gewöhnung und Anhänglichkeit erstehen lassen,

sodaß man allem, was in ihm geschieht, von vornherein ein warmes Herz entgegenbringt: in der Gewißheit, in jedem Fall eine positive Bereicherung mitzunehmen.

In seinen Räumen fühlt man sich von einer intimen Feierlichkeit umhütet.

Seine Premièren lassen Kulturluft atmen.

CROMMELYNCKS „MASKENSCHNITZER"

Von Alfred Neuman

Den flämischen Fernand Crommelynck kannten wir nicht, und seine Heimat wußte ihn kaum, als an einem Kriegsoktober-Nachmittag das Brüsseler Gaîté-Theater den „Sculpteur de Masques" spielte. In der Sprache Maeterlinks und Lemmoniers hat er Gedichte geschrieben, die wundervoll sein sollen, und Novellen, deren Tempo unerbittlich um die kleinsten und die größten Erschütterungen des Menschen pulst. Den „Maskenschnitzer" inszenierte er selbst, und die unschauspielerische Gestaltung der Hauptrollen lud er auf sich und seine Frau.

Ein Zufall trug die gute Übersetzung des Werkes in die Münchener Kammerspiele zur deutschen Uraufführung. Man war überrascht und ergriffen.

Pascal, der Maskenschnitzer, liebt seine Frau und — nach dem unbedingten Befehl eines schweren Blickes — die Schwester seiner Frau. Die nach innen schlagende Ekstase dieser drei Menschen ist so zermalmend und schweigend, daß die Liebe zu einander nichts mehr will als das Verfallen ohne Schrei. Nur die Gasse verlangt ihn, lauscht, glotzt, hechelt, wirft Steine: der Mensch habe zwei Frauen, die eine zum Schlafen und die andere zum Beschlafen. Die Gemeinheit schlüpft in das Toben des Karnevals, stiehlt Masken — vom zerrütteten Schnitzer nach den Sterbestationen des Frauengesichts geformt — und hetzt ihn mit dem maßlos brutal Vorgehaltenen in Wahnsinn.

In dieser Szene — zum Schluß hin — zerbricht auch das Stück. Daß der Dichter Crommelynck nach dem unflammenden Verschwelen menschlichst Liebender so laut und unvermittelt zu brüllen anfängt (nur, damit der bleiche und von der stillen Tragik hallende Hörer zur Moralität gestoßen wird): das ist ihm nicht zu danken. Wenn je in einem Stück: hier nach diesen ersten beiden Akten ahnte man abglühende Entscheidung und Aschenrest; nicht aber den Aufknall der Theaterflamme. Sie verwirrte die Wirkung und die Ehrerbietung vor dem Dichter. Indes: sie verbrannte nichts.

Das Werk ist von gebundenem und gleichsam balladeskem Realismus. An den Rändern zuckt es zur Lyrik, und seine Gesten müssen schlicht sein. Der Fehler von Erwin Kalsers Pascal: sein Pathos war zu oft in der Stimme und in den Armen. Dann wieder, hinter einem zu hellen Ton vielleicht,

wurde es gemerkt und mit zögerndem Abdämpfen gutzumachen versucht. So kamen Kurven, die sich nicht ausglichen. — Sybille Binder aber war mit dem kleinsten Wort ihres schwermütigen Mundes in der Rolle der Frau und erfüllte mit ganz leisen Schritten und der fiebrigen Sehnsucht, die den Schmerz unter Erinnerungen würgte, ihre flandrische Sendung. — Nicht an ihrem Platz war Annemarie Seidel. Diese Schauspielerin ist nicht dazu da, um blond zu sein und begehrend zu verzichten. Sie kann nicht Resignation geben, weil die gequälte Dringlichkeit ihres Tones die letzte Tragik will. Ihre Magdalena glaubte nicht an die Tränen, die sie weinte. Wenn sie mit Pascal, dem Schwager, sprach, war sein Kampf nicht der stärkere.

Vollendet und ausschöpfend war Falckenbergs Regie. Gestalten, Farben, Raum: aus dem gekanteten Bereich des Schnitzmessers zu den wilden Karneval-Fetzen und in die vergleitende Erlösung. —

Der flämische Fernand Crommelynck hat gesprochen.

Die Rote Erde

Monatsschrift für Kunst und Kultur

Herausgeber: Karl Lorenz / Paul Schwemer

Unter Mitarbeit von Professor Pauli / E. Maetzel / Schmidt-Rottluff / Dr. Rosa Schapire / Felixmüller / Paul Martens / Dr. Lothar Schreyer / Lyonel Feininger / Albert Ehrenstein u. a. m.

Bezugspreis: Jährlich 12 Hefte 25 Mark, Einzelheft 2,50 Mark

Vorzugsausgabe, in 100 Exemplaren, auf Bütten gedruckt und handschriftlich signiert, jährlich 12 Hefte 250 Mark, Einzelheft 25 Mark

Dorendorf & Dresel, Verlag
Hamburg 1